ادب پژوهی
شمارهٔ سیزدهم
پاییز ۱۳۸۹
صفحات ۸۳-۶۱

واژگان کلیدی
☑ فرمالیسم
☑ پیرنگ
☑ داستان
☑ آشنایی‌زدایی
☑ داستانِ کوتاه

تحلیلِ فرمالیستیِ پیرنگ در داستان‌هایِ کوتاهِ معاصرِ فارسی

دکتر قدرت قاسمی‌پور*
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز

دکتر محمود رضایی دشت‌ارژنه**
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز

چکیده

از نظر فرمالیست‌ها «داستان» عبارت است از زنجیرهٔ رخدادها و کنش‌ها مطابق با نوع ترتیب آنها در تسلسل زمانی، و درواقع «چیستیِ» محتوای روایت و مواد خام و سویهٔ بالقوهٔ آن است؛ اما پیرنگ از دیدگاه آنها برخلاف ارادهٔ دیگر روایت‌شناسان، «روابط و مناسباتِ علّت و معلولی میانِ رخدادها» نیست، بلکه سویهٔ بالفعلِ روایت، و شاملِ کلیهٔ «تمهیداتِ زیباشناختی و صناعات آشنازداینده‌ای» است که نویسنده برای بیان داستان یا محتوای روایت به‌کار می‌بندد تا آن را هنری و زیباشناختی جلوه دهد. ازاین‌رو، با توجه به مفهوم پیرنگ، فرمالیست‌ها بیشتر در پی بررسیِ جنبه‌ها و ابعاد آشنایی‌زداینده و زیباشناختیِ هنر روایت‌پردازی بودند. همانندِ آشنایی‌زدایی، پیرنگ هنری نیز در سطوحِ سه‌گانهٔ «زبان، درون‌مایه و صناعات» جلوه‌گر می‌شود.

در این مقاله به بررسی دیدگاه فرمالیست‌ها در بابِ تفاوت و تمایزِ داستان و پیرنگ پرداخته شده، و از همین منظر، جلوه‌های گوناگون پیرنگ، به مدد داستان‌های کوتاهِ فرمالیستیِ معاصرِ فارسی مورد تحلیل قرار گرفته است.

نشانی پست الکترونیکی نویسندگان:
*gh.Ghasemipour@yahoo.com
**mrezaei355@gmail.com

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۴/۱۹
تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۵/۵

Archive of SID
www.SID.ir

۱- مقدمه

متون ادبی را می‌توان براساسِ دیدگاه‌ها و جنبه‌های گوناگونی تحلیل کرد. ساختار و صورت یکی از مهم‌ترین و اساسی‌ترین سویه‌های آثار ادبی است که برخی از نظریه‌پردازانِ ادبی ـ بیش از همه فرمالیست‌های روسی- تمام توجه خود را به آن معطوف کرده‌اند. بُعد شکل‌شناختی و صوری در آثار شعری تبلور بیشتری می‌یابد، زیرا شاعر می‌خواهد با شکل‌شکنیِ خلاقانهٔ زبانِ معمولی و دخل و تصرف در آن، طرح دیگری از زبان درافکند. به تبع آن، تحلیل‌های فرمالیستی و شکل‌شناختیِ آثار ادبی هم همواره معطوف به شعر بوده است تا داستان؛ اما اگر با دقت بیشتری به دیدگاه‌های فرمالیست‌های روسی نگریسته شود، درمی‌یابیم که آنان نه‌تنها ابعادِ صوری و شکل‌شناختیِ روایت را وانهاده‌اند، بلکه مفهومِ فرم و صورت از نظر آنان فقط در دایرهٔ تنگِ لفظ نمی‌گنجد، سهل است که شامل جنبه‌های «درونمایگانی» و ژرف‌ساختی آثار روایی هم می‌شود. با توجه به این تلقیِ عام در باب شکل‌گرایان، تری ایگلتون درباب فعالیّت فرمالیست‌ها نظری می‌دهد که تا حدی به دور از صواب است: «اگر بخواهیم از دیدگاه فرمالیست‌ها با ادبیات برخورد کنیم درواقع باید تمامی ادبیات را به شعر محدود کنیم. جالب است که فرمالیست‌ها در بررسی متون نثر نیز همان فنون بررسی شعر را به کار می‌گرفتند» (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۴۰). واقعیت این است که بسیاری از تحلیل‌های انتقادی فرمالیست‌ها مربوط به متون داستانی است. افزون‌بر این، آنها برای تحلیل روایت‌ها، اصطلاحات و مفاهیمی به کار برده‌اند که خاص هنر روایی است؛ اصطلاحاتی که در پی، به‌تفصیل به آنها می‌پردازیم.

درست است که فرمالیست‌ها از مفاهیمی همچون «آشنایی زدایی»، «ادبیت» و «آشکارسازیِ صناعت» برای بررسی جنبه‌ها و سویه‌های آثار ادبی بهره می‌گرفتند و همان روندهای تحلیلی و مفاهیمی را که به یاری آنها به متون شعری می‌پرداختند، در بررسی وجوه ادبیِ متونِ روایی نیز به کار می‌بستند، با این همه، آنان هم میان داستان[1] و پیرنگ[2] تفاوت قائل شدند و هم این اصطلاحات را به‌گونه‌ای متفاوت از منتقدان پیشین به کار بردند؛ تفاوتی که تأثیری شگرف بر بوطیقای روایت‌شناسیِ ساختارگرا نهاد.

1. story
2. plot

www.SID.ir

فرمالیست‌ها در حوزهٔ تحلیلِ روایت‌های داستانی دو اصطلاح «fabula» و «sjuzhet» را به کار برده‌اند که برابر فارسی و انگلیسی آنها به ترتیب عبارت‌اند از: داستان (story) و پیرنگ (plot). واژهٔ «fabula» تبار یونانی دارد که حیات خود را در زبان انگلیسی به صورت«fable» ادامه داده است، لیکن «sjuzhet» واژه‌ای روسی است. ترجمهٔ این واژه‌ها با توجه به برابرهای بسیطِ فارسی و انگلیسی آنها نارساست؛ از نظر فرمالیست‌ها «داستان» عبارت است از زنجیرهٔ رخدادها و کنش‌ها مطابق با نوع ترتیب آنها در «تسلسل زمانی»؛ یعنی تسلسل رخدادها بدان سان که در عالم واقع رخ می‌دهند. داستان درواقع «چیستیِ» محتوای روایت و مواد خام و سوبهٔ بالقوهٔ آن است، اما پیرنگ[1] همان مفهومی نیست که روایت‌شناسانِ پیشین اراده می‌کرده‌اند. منظور فرمالیست‌ها از پیرنگ، کلیهٔ «تمهیداتِ زیباشناختی و صناعات آشنازداینده‌ای» است که نویسنده برای بیان داستان[2] یا محتوای روایت به کار می‌بندد تا آن را هنری جلوه دهد.

فرمالیست‌ها همواره داستان را به رخدادها و واقعیات تاریخی مانند می‌کرده‌اند. از نظر آنان داستان چونان «گِلی نسرشته» است که هیچ ارزش زیباشناختی‌ای ندارد و می‌باید کار هنری روی آن صورت گیرد تا به پیرنگ هنری تبدیل شود. تزوتان تودروف[3] که از بزرگ‌ترین روایت‌شناسان ساختارگرا و از بهترین گزارشگران آرای فرمالیست‌هاست، دربارهٔ رابطهٔ پیرنگ و داستان می‌گوید: «داستان آن چیزی است که در زندگی رخ می‌دهد [و] پیرنگ شیوه‌ای هنری است که نویسنده آن را برای ما عرضه می‌کند. مفهوم داستان منوط است به واقعیت فراخوانده شده، به رخدادهایی مشابه آنچه در زندگی واقعی رخ می‌دهد [اما] مفهوم پیرنگ بازبسته است به خود کتاب، خود روایت و همچنین معطوف است به تمهیداتی ادبی که نویسنده به خدمت می‌گیرد» (Todorov, 2000: 40).

۲- مفهوم داستان و پیرنگ از منظر غیرفرمالیستی

پیش از آنکه به‌تفصیل به مفهوم پیرنگ از نظر فرمالیست‌ها بپردازیم، لازم است مفهوم عامِ پیرنگ را در اندیشهٔ دیگر نظریه‌پردازان بررسی کنیم تا تفاوت کاربرد آنها بهتر عیان

1. sjuzhet
2. fabula
3. Tzvetan Todorov

www.SID.ir

شود. پیرنگ در بوطیقای غیرفرمالیستی عبارت بوده است از سازه یا عاملی که کنش‌ها و رخدادها را بر اساس مؤلفه‌های «زمانمندی و علیّت» پیش می‌برد. تمایزی کـه فورسـتر[1] میان داستان و پیرنگ قائل شده است، بـه بهتـرین وجـه گویـای طـرز تلقـیِ بوطیقـای پیشافرمالیستی دربارهٔ این دو سازهٔ داستانی اسـت. فورسـتر «داسـتان» را نقـل و روایـتِ رخدادهایی تعریف می‌کند که در «توالی زمانی» قرار گرفته باشند. از نظر او پیرنـگ نیـز نقل و روایتِ رخدادهاست با تأکید بر امر علیت. مثال معروف فورستر برای این تمایز ایـن است: «داستان را به‌عنوان نقل رشته‌ای از حوادث که بر حسب توالی زمانی ترتیب یافتـه باشند تعریف کردیم. طرح نیز نقل حوادث است بـا تکیـه بـر موجبیـت و روابـط علـت و معلول."سلطان مرد و سپس ملکه مرد" داستان است، اما "سلطان مرد و پس از چنـدی ملکه از فرط اندوه درگذشت" طرح است. در این جا نیز توالی زمـانی حفـظ شـده لـیکن حس سببیت بر آن سایه افکنده است» (فاستر، ۱۳۵۲: ۱۱۳-۱۱۲).

در عبارت دوم نیز توالی زمانی حفظ شده است، لیکن تأکید بر جنبهٔ علت و معلـولی رخدادهاست. در توالیِ زمانی رخدادها، پرسش اصلی درباب یک روایت این اسـت کـه «و بعد چی؟»، اما درباب رابطهٔ علّیِ رخـدادهای پیرنـگ‌دار، پرسـش اصـلی ایـن اسـت کـه «چرا؟». به نظر فورستر تفاوت اساسی میان پیرنگ و داستان در همین امر نهفتـه اسـت. درباب پیرنگ و رابطهٔ سببی رخدادها، می‌گوییم این رخداد «به این دلیل» و «بنـابراین» اتفاق افتاده است. رخدادها همواره در روایت به‌گونه‌ای هـم‌بسـته، زنجیـروار و پـی‌آینـد، تنظیم می‌شوند و هنگامی که رابطهٔ سببی نیز به ایـن زنجیـره‌هـا اضـافه گـردد، پیرنـگِ رخدادها تشکیل می‌گردد. به عبارتی «علیّت نیـز مفهـومی اسـت کـه بـا جریـان جـاری حوادث همراه است و اصولاً بدون نوعی تقدم و تأخر زمانی علیّتی در کـار نخواهـد بـود» (دیپل، ۱۳۸۹: ۷۸). برای نشان دادن این امر به داستان کوتاه «شـب سـهراب‌کشـان» اثـر بیژن نجدی می‌نگریم. این داستان کوتاه درواقع دارای دو داستان است: داستان رسـتم و سهراب که بر پردهٔ نقال وصف می‌شود و داسـتان اصـلی کـه مربـوط اسـت بـه نوجـوانی کرولال به نام مرتضی، که همراه دیگران به دیدن و «شنیدن» داسـتان رسـتم و سـهراب می‌رود و به زحمت، با زبانِ ایما و اشارهٔ دیگران، درمی‌یابد که در پایان داسـتان، سـهراب

1. Forster

www.SID.ir

بر پردهٔ نقال کشته خواهد شد. بُعد زمانی و توالیِ داستانیِ این داستانِ کوتاه بدین صورت آغاز می‌شود:

پرده آنقدر کوچک بود که سیّد توانست آن را روی تپهٔ بیرون از میدان دهکده بین دو سپیدار آویزان کند... در همان حاشیهٔ پرده که به درخت چسبیده بود دست رستم و دشنه به اندازهٔ ساقهٔ علفی بالاتر از دندهٔ سهراب بود. سیّد به رستم گفت: دست نگه دارید تا مردم بیایند.

سیّد با کف دست روی سینهٔ رستم زد و و خاک زره‌اش را تکاند و از پشت سرش شنید که صدای کوچک دویدن بچه‌ها می‌آید، تا بچه‌ها دور سپیدار و سیّد بنشینند، زنان، رنگ روی رنگ، در پیراهن‌های بلند و شرابه‌های روسری نزدیک شدند، مردان دهکده هم آمدند... سیّد چوبش را برداشت، از مردم صلوات گرفت... وقتی مرتضی دید مردم ناگهان و همه با هم دهانشان را باز می‌کنند و دوباره می‌بندند او هم دهانش را باز کرد و آروارهٔ پایینش را دو سه بار تکان داد (نجدی، ۱۳۸۰: ۳۶-۳۵).

مرتضی با تداخل امر واقعی با امر داستانی، درصددِ جلوگیری از فاجعهٔ مرگ سهراب به دست رستم بر پردهٔ نقال برمی‌آید. او با سید (نقال) درگیر می‌شود و در نهایت، هم سید در آتش قهوه‌خانه می‌سوزد و هم مرتضی: «مرتضی هم سوخته بود. زیرا دیگر بین مردم نبود و دیگر نمی‌توانست حرف بزند» (همان: ۴۶). چراییِ سوخته شدنِ مرتضی، که پیرنگِ روایت در آن نهفته است، محصول حوادث پیشین است. در چنین مقامی خواننده دیگر با «داستان» روبه‌رو نیست که بپرسد «بعد چه؟»، بلکه با پیرنگ روایت مواجه است که برای فهم چراییِ آن باید به عقب برگردد.

همین طرز تلقی از پیرنگ واردِ گفتمانِ ساختارگریان هم شده است. رولان بارت نیز محرکِ اصلیِ کنشِ روایت پیرنگ‌دار را در تداخل میان دو امر پی‌آیند[1] و نتیجه‌مند[2] می‌داند. منظور بارت از امر نتیجه‌مند این است که یک رخداد کامل یا یک پی‌رفت[3] معلولِ رخداد پیش از خود باشد. به همین دلیل است که بارت می‌گوید: «در روایت "آنچه از پس می‌آید" می‌باید به‌عنوان "آنچه معلولِ امر دیگری است" خوانده شود [ازپس آمدن رخدادی به سبب رخدادی مُقدم]. پس روایت را می‌توان کاربست نظام‌مندِ مغالطه‌ای منطقی دانست، که از سوی فلسفهٔ مدرسی براساس عبارتِ "پس از این زیرا

1. consecutive
2. consequential
3. sequence

www.SID.ir

درنتیجهٔ این"[1] بیان شده است» (Barthes, 1975: 248). بنابراین، در اندیشهٔ منتقدانِ غیرفرمالیستی، پیرنگ همراه است با رابطهٔ علّی و سببی میان رخدادها.

۳- داستان و پیرنگ از نظر فرمالیست‌ها

حال به تفصیل به نظرِ فرمالیست‌ها درخصوص داستان و پیرنگ می‌پردازیم. شکلوفسکی[2] درباب رابطهٔ داستان و پیرنگ می‌گوید: «داستان درواقع فقط مادهٔ خام یا سازمایه‌ای است برای ترکیب‌بندیِ پیرنگ» (Lemon and Reis, 1965: 57). از نظر فرمالیست‌ها می‌توان داستان را با واقعیت‌های تاریخی همسو و همسان دانست که با سرعت و جهت‌گیری مشابهی به پیش می‌روند. بنابراین «داستان شمای بنیادین روایت، منطق نهایی تمام کنش‌ها، قاعدهٔ اصلی ارتباط‌ها و حضور شخصیت‌ها، جریان رخدادها (بیان‌شده و بیان‌نشده در طرح) و حرکت مشروط به زمانِ روایت است» (احمدی، ۱۳۷۸: ۵۳). بنابراین، فرمالیست‌ها بین پیرنگ به‌عنوان ساختار صوری و زیباشناختی، و داستان به‌عنوان سازمایهٔ روایت تمایز قائل شدند.

بوریس آخین‌باوم[3] در تشریح دیدگاه‌های شکلوفسکی می‌گوید: «مفهوم سنتی پیرنگ در مقام پیکربندی بن‌مایه‌ها تغییر یافته است؛ شکلوفسکی پیرنگ را به‌عنوان هیأتی ترکیبی[4] در نظر می‌گیرد تا به‌عنوانِ مفهومی درون‌مایه‌ای.[5] از این‌رو، مفهوم پیرنگ تغییر یافته است. پیرنگ دیگر مترادف با داستان نیست، زیرا پیرنگ عبارت است از ویژگی خاص هنر روایی» (Lemon and Reis, 1965: 122). منظور از «هیأتِ ترکیبی» آن است که هنگامی داستانی براساس برخی صناعات و تمهیدات هنری ساخته و پرداخته و «تألیف» می‌شود، به هنر روایت تبدیل می‌شود؛ دیگر آنکه درون‌مایه و بن‌مایهٔ داستانی برای هنر روایت از اهمیت اولیه برخوردار نیست. بر این اساس می‌توان گفت «داستان» عبارت است از مواد خام روایت که اموری آشنا، عادی و معهود به نظر

1. Post hoc ergo propter hoc
2. Shklovsky
3. Boris Eichenbaum
4. compositional
5. thematic

www.SID.ir

می‌رسند و می‌باید کاری «هنری و زیباشناختی» روی آنها صورت بگیرد تا به «پیرنگ» تبدیل شوند. بنابراین تا داستان به پیرنگ تبدیل نشود، کاری هنری محسوب نمی‌شود.

بیژن نجدی داستان کوتاهی دارد با عنوان «می‌دانست که دارد می‌میرد». داستانِ این داستانِ کوتاه، واقعهٔ کوتاهی است در حد این که چند نفر ژندارم در جنگلی به دنبال شخصی به نام مرتضی هستند. مرتضی هراسان پا به فرار می‌گذارد. سرانجام یکی از ژندارم‌ها او را با تیر می‌زند. مرتضی دردی جانکاه را احساس می‌کند و خود را پنهان می‌کند. در پایان داستان ژندارم‌ها که می‌خواهند پیکر مرتضی را پیدا کنند، تنها چیزی که از او می‌بینند چند قطره خون است؛ پیکر مرتضی به اجزای جنگل تبدیل می‌شود. واضح است که نقل داستان به این صورت هیچ کشش و جذابیتی برای خواننده ندارد؛ تمهیدات و ترفندهایی باید بر خمیرمایهٔ داستان افزوده گردد تا آن را وارد ساحتِ سخنِ زیباشناختی کند. برخی از تمهیداتی که نویسنده برای نقل و بیان این واقعه برگزیده است از این قرارند: راویِ داستان هنگامی که می‌خواهد خستگی مرتضی را روایت کند، به نقل سادهٔ این کنش اکتفا نمی‌کند، بلکه می‌گوید:

> خستگی از ساق پاها استخوان به استخوان تا مهرهٔ گردنش بالا رفته، گلویش را خشک کرده بود و از چشم‌هایش بیرون می‌ریخت تا جایی برای پنهان شدن مرتضی پیدا کند (نجدی، ۱۳۷۹: ۱۸۸).

در این‌جا «خستگی» چونان جانداری تجسم و تجسد یافته است که می‌خواهد پناهگاهی برای مرتضی بیابد. پس از این کنش، مرتضی در حین فرار، به رودخانه‌ای که آسمان و زمین را در خود منعکس کرده بود برخورد می‌کند، لیکن نویسنده برای رهانیدن داستان از بندِ نقلِ معمول امور، جریان آن را با این توصیف نامعمول همراه می‌کند:

> رودخانهٔ کم‌عمقی با آسمان خیس از کنار سنگ‌ریزه‌ها می‌گذشت. مرتضی کف پایش را روی آسمان گذاشت و دوباره خورشید را لگد کرد (همان).

در بخش‌های بعدی، وقتی‌که مرتضی تیر می‌خورد، وضعیتش این‌گونه وصف می‌شود:

> پایش را تکان داد تا دردی که با آن زنده بودنش را باور می‌کرد، از تنش که حالا یخ کرده بود بیرون نرود (همان: ۹۰).

در این قسمت «آشنایی‌زدایی معنایی» رخ داده است، بدین معنی که نویسنده خلاقیت خود را نه در سطح صناعات و زبان، بلکه درسطح درون‌مایهٔ داستان اعمال کرده

Archive of SID

www.SID.ir

است؛ انسان دوست دارد هرچه زودتر درد از پیکرش بیرون برود، اما در این مقام «درد» میزان‌سنجی است برای ادراک زندگی. همچنین در این داستان کوتاه، زمان تقویمی به هم می‌خورد و فصل‌های سال بر مبنای رخدادهای داستان جابه‌جا می‌شوند. وقتی خون از بدن مرتضی بیرون می‌رود، زمان مبدل به تابستان می‌شود: «آن طور که خون از پارگی شلوارش می‌زد بیرون، تابستان فقط یک رنگ بود»، اما در همان لحظه زمستان نیز حضور می‌یابد: «با آن همه سرما که که زیر پوست مرتضی راه می‌رفت، زمستان فقط یک سفید بود». سرمای عرقی که پیکر مرتضی را فر گرفته است نیز به هیأت پدیداری مجسم وصف شده است که او «خیس از عرق زمستان را بغل کرد» (همان: ۹۰-۱۸۹).

نمونهٔ دیگری از توصیفات بدیع بیژن نجدی از محیط داستانی بدین قرار است که داستان را از حالت عادی و معمولی بودن خارج می‌کند:

> آن طرف برف‌پاکن، تاریکی روی چراغ‌های اتومبیل سوراخ شده بود و باران روی همان سوراخ‌های روشن، با قد کوتاهش می‌بارید» (همان: ۱۹۴).

با توجه به چنین توصیفات و شیوهٔ شگفت‌انگیزی از نقل و روایت است که مواد خام روایت و رخدادهایی معمولی و عادی، برجستگی می‌یابند و مبدل به پیرنگ روایت می‌شوند و توجه مخاطب را برمی‌انگیزند. بنابراین در قاموس فرمالیست‌ها، کلیهٔ تمهیدتِ زبانی، درون‌مایگانی و صوری‌ای که نویسندهٔ داستان به کار می‌گیرد تا جریانی معمول را به امری نامعمول و هنری مبدل کند در حیطهٔ «پیرنگ» قرار می‌گیرند.

۴- پیرنگ در بطنِ مفهومِ آشنایی‌زدایی

فرمالیست‌ها مسألهٔ پیرنگ را با مفهوم آشنایی‌زدایی پیوند زده‌اند که باعث می‌شود ما حوادث را به گونه‌ای آشنا و مألوف نبینیم. شکلوفسکی در احکامی کلی می‌گوید هنر و ادبیات سبب می‌شود تا احساس و ادراک عادت‌زدهٔ انسان و دریافت معمول و مألوف او از جهان دگرگون شود. ادبیات با ناآشنا کردن امور آشنا باعث التفات مخاطب به جهانِ اثر می‌شود. او در این خصوص می‌گوید:

> عادت، اشیا، لباس، اثاث خانه، همسر انسان و حتی هراس از مرگ را می‌بلعد. هنر به این دلیل وجود دارد تا انسان زندگی را درک کند. هنر وجود دارد تا به شخص احساس دریافت

Archive of SID

www.SID.ir

اشیا را القا کند، تا سنگی سنگ را دریابد. هنر عبارت است از تجربه نمودنِ سویهٔ هنری[1] یک موضوع، خود موضوع از اهمیت برخوردار نیست (Lemon and Reis, 1965: 12).

منظور شکلوفسکی آن است که هنر و ادبیات با انواع و اقسام تمهیدات و صناعاتی که به کار می‌گیرد هدفش این نیست که چیزی را به ما بشناساند، بلکه هدف هنر ادبی آن است که پدیده‌ای را به‌گونه‌ای بیان کند که گویی ما برای نخستین‌بار است که با آن روبه‌رو شده‌ایم. به گفتهٔ هوکس «پیرنگ شیوهٔ ویژه‌ای است که در آن داستان شگفت و غریب می‌شود و به نحوی خلاقانه از [شکل معهود] انداخته می‌شود تا آشنایی‌زدایی شود» (Hawakes, 1997: 65). نقش و کارکرد زیباشناختی و آشنایی‌زداینده پیرنگ دقیقاً مبتنی است بر تنظیم و ترتیب بن‌مایه‌ها برای فرخواندن و جلب توجه خواننده. تمهیدات و صناعات روساختی و ژرف‌ساختی که داستان‌نویس برای ارائهٔ داستان خود به کار می‌گیرد باعث عادت‌زدایی دریافت خواننده می‌شود. رابرت اسکولز[2] با توجه به این مسأله در تشریح دیدگاه‌های فرمالیست‌ها می‌گوید: «درواقع داستان بازنمایندهٔ فقره‌هایی است که برحسب قوانین اولیهٔ مربوط به منطق روایت برگزیده می‌شوند، به‌گونه‌ای که هر نوع گسستِ زمانی و علّی را کنار می‌گذارد؛ لیکن پیرنگ، آرایش هرچه بیشتری است که سامان‌بخش این فقره‌هاست برای ایجاد حداکثرِ تأثیرِ عاطفی و انتظاراتی که از درون‌مایه می‌رود» (Scholes, 1974: 80). بنابراین در هنرِ روایت، برانگیختن حسِ آشنایی‌زدایی بر عهدهٔ پیرنگِ روایت است.

از میان داستان‌های کوتاه معاصر فارسی، آثار ابوتراب خسروی، با توجه به مفهوم آشنایی‌زدایی، جایگاه ویژه‌ای دارند. در بیشتر داستان‌های خسروی با جهان‌ها و پیرنگ‌هایی روبه‌رو می‌شویم که ناآشنا و غریب می‌نمایند. غریبگیِ روساختی و ژرف‌ساختیِ داستان‌ها به‌گونه‌ای است که نمونه و مثال آنها را کمتر در دیگر روایت‌ها دیده‌ایم. خسروی داستان کوتاهی دارد به نام «دیوان سومنات». این داستانِ کوتاه سرگذشتِ زندگی طبیبِ شاعری است به نامِ «امیر مسعود بهادرخان متخلص به طبیب هندی». دیوان شعر او هم موسوم بوده است به «دیوان سومنات». از همان ابتدای داستان، غریبه‌بودن زبان و جهانِ داستان عیان می‌شود. در باب او چنین آمده است:

1. artfulness
2. Robert Scholes

www.SID.ir

شفیق لاهوری در تذکرهٔ شاعران پارسی هند در باب دیوان سومنات می‌نویسد که علت آن که دیوان سومنات به تحریر در نیامد، آن نبود که اقبال اختتام نیافت، که آخرین قصیده‌اش را شاعر در برابر گزمکان دارالحکومهٔ ولایت فارس به صدای غرّا خواند، بلکه آن بود که با مصلحت لفظ در نمی‌آمد، که وقتی ناقلان ابیاتش را بر صفحات کاغذ تحریر نمودند به عین اجسادی که به هیچ طریقی به وقت حیات شبیه نبوده و رجحان بر این امر می‌آید که شعر طبیب هندی حتی اگر بر هیچ صحیفه‌ای ثبت نشود، لکن به هیئت اجساد بی‌روح نیز در نیاید... . مشهور است که تبحر وی در سرایش اشعاری بود که از جنس کلمه نبود و هم بدین دلیل اصحاب سِحر او را از جملهٔ ساحران دانسته‌اند. چنان‌که مذکور است که اول قضیهٔ شعر در نزد وی آن بوده که شاعر برای شعر جسم قائل بوده.. آنچه از نقل‌های سینه‌به‌سینه از فحوای روایت‌ها برمی‌آید، آن است که مصلحت شعر را تنها کلام ندانسته، بلکه والاتر خلق اشیا دانسته مضاف بر این که البته نطفهٔ اشیاء مفقوده در کلام موجود است (خسروی، ۱۳۷۷: ۱۱۰-۱۰۹).

با توجه به این مقدمه و زمینه‌چینیِ راوی، در می‌یابیم که با سرگذشت غریب شخصیتی روبه‌رو هستیم که شاعری او خرق عادت است؛ هنگامی که او می‌خواهد چیزی را بسراید، همان تصور و تصویر شاعرانه به هیأت جسم در می‌آید. به عبارتی شاعر در این داستان از نیرویی برخوردار است که زبان و کلمه را مبدل به اشیا و افراد می‌کند. ابوتراب خسروی چنین فعل و کرداری را از سنت‌های دینی و مذهبی گرفته و با پرداختی داستانی موجب آفرینش داستانی شگرف شده است. عبارتِ «کُن فیکون» در قرآن کریم دست‌مایه‌ای برای این داستان بوده است؛ همچنان‌که راوی خود نیز برای توجیه این داستانِ شگفت‌نمون می‌گوید: «خداوند تبارک و تعالی در خزان زندگی قدرت تبدیل کلمات تجریدی را به جسم به وی بخشید... . چنان‌که مذکور است که این او نبوده که بر جسم کلماتش روح حیات دمیده که خداوند حی بوده که در اشیاء مجرد خیال او روح دمیده... مثل ایجاد نقطهٔ جسم عیسی در بطن مریم مقدس» (همان: ۱۱۱). در ابتدای داستان یکی از شاعرانه‌ترین و درعین‌حال آشنازداترین صحنه‌های ادبیات داستانی معاصر رقم می‌خورد؛ صحنه‌ای که باعث درنگ و تأمل خواننده و تطویل کنش دریافت و برداشتن «غبارِ عادت» می‌شود. بنابه روایتِ راوی:

روزی طبیب به عادت یومیه در حجره نشسته و و رحل وکتابی در برابرش گشوده بوده که پروانه‌ای به خلوتش وارد گشته و بر ساق قلمش در قلمدان می‌نشیند. طبیب می‌گوید: به چه

www.SID.ir

قصدی به خلوت ما آمدی، مطلبت چیست؟ پروانه می‌گوید: به سراغ جفت زیبایی آمده‌ام که در خیال توست. طبیب قلم بر دوات می‌برد و غزلی به هیئت پروانه رنگینی می‌نویسد که از سطرهای کاغذ پر می‌کشد و با جفت منتظر به گرد سر طبیب طواف می‌کند و از پنجره خارج می‌شود. یا اینکه روزی طبیب با دو سه ملازم به هنگام فصل گرم به برهوتی می‌رسد. آفتاب بر سرشان می‌تابیده و عطش بر آنها غالب می‌آید، ملازم می‌گوید آب و سایه‌ای نیست که راحت کنیم. طبیب غزلی به هیئت جویباری می‌سراید که در برهوت ظاهر می‌شود و بعد غزلی به شکل سرو سبزی تضمین غزل جویبار می‌کند که بر زمین ایستاده و سایه می‌گسترد (همان: ۱۱۰).

وصف جهانی که در این‌جا آمده است، از چنان غریبگی و خلافِ عادتی برخوردار است که هر خوانندهٔ حرفه‌ای عوالمِ روایت را مفتون و فریفتهٔ خود می‌کند. امر آشنای پیش‌زمینه‌ایِ این داستان کوتاه، بنا به سنتِ دینی و آیات قرآنی، همانا قدرتِ خداوندِ قادر است که به نیروی کلام بر جهان، فیضِ وجود نماید: «کُن فیکون». راوی نیز به تأسی از این سنتِ مذهبیِ آشنا، کردارهایی شاعرانه ــ یا به عبارت بهتر، کلام‌های شاعرانهٔ طبیب هندی که به هیأتِ کردار، شیء و فرد فعلیّت می‌یابند- از طبیب هندی نقل می‌کند که کاملاً ناآشنا می‌نمایند. اشعار و کردارهای طبیب هندی به همین‌سان تا پایان داستان و لحظهٔ مرگش تداوم می‌یابند. ماجرای داستان به این صورت آغاز می‌شود:

پری‌رویی در قبایی از ابریشم سرخ که نرم بر قوس و قعر تنش می‌لغزیده، به خلوتش وارد می‌شود و با صدایی به نرمی نسیم سلام می‌گوید، طبیب سر از بالش پرنیان برمی‌دارد و می‌پرسد کیستی ای زن؟

زن می‌گوید: «حبسی تو!»

طبیب می‌گوید: «محبس من کجاست که حبسی منی؟»

زن می‌گوید: «محبس من تویی!»

طبیب می‌گوید: «چگونه آزاد خواهی شد؟»

زن می‌گوید: «حبسی تو خواهم ماند تا شیراز» (همان: ۱۱۲).

در ادامه طبیبِ شاعر برای رهانیدن آن زن قصد دیار شیراز می‌کند. مصادف با ورود او به شهر، بیماریِ همه‌گیرِ طاعون ولایت فارس را فرامی‌گیرد، و چون طبیب از مداوای دخترِ خانِ حاکم ناتوان می‌شود، به زندانش می‌افکنند. او در خلوت زندان به سرایش و آفرینش معشوق می‌پردازد و در آنجاست که این داستانِ کوتاهِ شکل‌گرا بدین صورت به

Archive of SID

www.SID.ir

خاتمه نزدیک می‌شود و نویسنده ـ یا راوی ـ با قدرتِ بی‌نظیری در آفرینشِ جهانی تازه و تخیلی، کردارِ شعر طبیبی هندی را نقل می‌کند:

> باید که وصف گیسوانی را گفته باشد که اول‌بار اندیشیده و مشهور است که غزلی از رفتار گیسوان آشفته‌ای بر افق صبحدم عارض و شانه‌های یار می‌خواند و وصف لب‌هایی را بگوید که با طلوع هر کلمه سرخ و گلگون می‌شکوفد. و به عادت مجانین با سرانگشتانش طرحی از شکل تن یار را مثل سروی در هوا نشانه می‌کند و رنگ قبایش را می‌گوید که باید سرخ‌تر از خون باشد... طبیب گزمگان را سوگند می‌داد که آن جامهٔ سرخ را که بر تن یار اندیشده‌ایم ندرند تا او همچنان در سترِ شعر ما پنهان بماند... نقل است که طبیب هندی گفته که ما خود جنس فریادی را که بر سینهٔ معشوق تحریر نموده بودیم تا به هنگام رنج از گلوگاه برآورد، می‌شناختیم (همان: ۱۱۹).

آشنایی‌زداییِ این داستانِ کوتاه فقط در سطح ژرف‌ساختی و درون‌مایهٔ آن نیست، بلکه «بلاغت روایت» در سطح سخن هم مشهود است. زبان باستان‌گرا و ادبی، توصیفاتِ شاعرانه، و ترکیب و تألیفِ کلام بر قدرت آشنازداینده‌ٔ داستان افزوده است و جملگیِ اینها پیرنگِ هنری داستان را شکل بخشیده‌اند.

۵- سطوحِ گوناگون آشنایی‌زدایی و پیرنگ

چنان‌که می‌دانیم آثار هنری از سطوح گوناگونِ معنایی، زبانی و صناعتی تشکیل یافته‌اند. بر این اساس، پیرنگِ هنری و آشنایی‌زدایی در روایت نیز ممکن است در این سطوحِ سه‌گانه رخ دهد. البته کمتر اتفاق می‌افتد که در داستانی، پیرنگِ هنری یا آشنایی‌زدایی در هر سه سطح اعمال شود.

۵-۱- پیرنگ هنری و آشنایی‌زدایی در سطح درون‌مایه

پیرنگِ هنری و آشنایی‌زداییِ سطحِ درون‌مایه‌ای و معناییِ روایت ممکن است بدین صورت باشد که حوادث، رخدادها، موقعیت‌ها و اشخاص به‌گونه‌ای شگرف و شگفت کنار هم چیده شده باشند. ممکن است کانونِ روایت و زاویهٔ دیدِ داستان، مربوط به یک راویِ غیرانسانی باشد، یا اینکه نقل و روایتِ رخدادها و حوادث بر اساسِ نظمِ گاه‌شمارانه نباشد و دخل‌وتصرف‌هایی در نظمِ زمانی حوادث رخ دهد. به گفتهٔ تزوتان تودروف «در داستان هیچ‌گونه وارونه‌سازی در زمان وجود ندارد، کنش‌ها بر مبنای نظم طبیعی‌شان جریان

Archive of SID

www.SID.ir

می‌یابند؛ در پیرنگ نویسنده می‌تواند نتایج و پیامدها را پیش از علت‌های آنها و پایان را پیش از آغاز بیاورد» (Todorov, 2000 :40). خلاصه اینکه هر نویسنده‌ای برای خلق جهانی شگرف و غریب ممکن است دخل‌وتصرف‌های خاصی را در جریان سادهٔ داستان‌ها ایجاد کند.

هوشنگ گلشیری داستان کوتاهی دارد به نام «خانه‌روشنان»؛ جریان این داستان در مورد کاتب یا نویسنده‌ای است که کار و کنش‌های او را اشیای خانه روایت می‌کنند. مفهوم کلی داستان نوعی «طبعیت بی‌جان» و «مهاجرت کاتب است به درون». نکتهٔ آشنازداینده یا پیرنگ هنری داستان در این است که نقل داستان، همچون همهٔ داستان‌ها بر عهدهٔ راوی انسانی نیست، بلکه برخلاف عادت، اشیای خانه، راوی داستان‌اند. داستان بدین صورت آغاز می‌شود:

> از وقفه‌ای که در چرخش کلید پیش آمد فهمیدیم خودش است. این را بعد جاکلیدی‌ها و در بارها برای‌مان گفته‌اند. همیشه اول کلید را توی جاکلیدی می‌کند و مدتی معطل می‌ماند، انگار که یادش رفته باشد چه می‌خواسته است بکند، بعد بالاخره کلید را می‌چرخاند. دیروقت بود و تاریک بودیم ما. باریکهٔ نوری پایین را روشن کرده بود. ندیده‌ایم ما. پرده حتی اگر هیچ نوری از چراغ‌ها نریزد و بیرون هم تاریک تاریک باشد همین را می‌گوید. در تاریکی نمی‌بینیم ما که کی روشن است و کی تاریک تاریک. تاریک بوده است حتماً، مثل ما که ساکت و تاریک سر جای‌مان بودیم و حتی پچپچه نمی‌کردیم. تا تاریک باشد با پهلودستی‌هامان حرفی نداریم که بزنیم. آینه اول دیدش که تاریک بود و توی درگاهی ایستاده بود، کیفی به دست تاریکی چیزی به این دست. روشن از نور راهرو نگاهش کرده و منتظر ایستاده که کی کلید برق را می‌زند تا گپ و گفت خاموش اما مداومش را با سفیدی دیوار روبه‌رو حتی نیمهٔ در و چند پله شروع کند. می‌گوید: «از روشنایی من صورتش روشن شد. در دو چین پیشانی‌اش سایه داشت. نگاهم می‌کرد، شاید هم خودش را نگاه می‌کرد». می‌گوید: «کیفش را اول زمین گذاشت» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۴۰۷).

همان‌طور که می‌بینیم در این داستان کوتاه، آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ‌سازی در سطح محتوایی روایت رخ داده است. همین گزینش کانون روایت از جانب اشیا، باعث غریب و شگفت جلوه دادن داستان و درنتیجه پیرنگ هنری آن شده است. در واقع صناعت آشنایی‌زداینده در این داستان کوتاه در سطح سخن و شیوهٔ آرایش کلام نیست، بلکه مربوط است به شیوهٔ روایت آن از جانب راویانی بی‌جان.

www.SID.ir

ابوتراب خسروی داستانِ کوتاهی دارد به نام «پاهای ابریشمی». این داستان دربارهٔ یک بچه به نام شایان و مادرش و یک موش است. مادر می‌خواهد بر یک ژاکت نقش‌هایی را ببافد. مادر به بچه می‌گوید این ساعت برای این خوب است که «با این ابریشم روی این ژاکت یک درخت و یک شاپرک کنار این بچهٔ بازیگوش ببافم» (خسروی، ۱۳۷۷: ۴۴). بچه می‌گوید: «ولی هنوز که هیچ بچه‌ای نیامده پهلوی درخت و شاپرک». مادر می‌گوید: «اگر صبر کنی می‌آد». من [بچه] گفتم: «با چی می‌آد؟». مامان گفت: «با این میل‌های بافتنی». من گفتم: «کی هست که میاد؟». مامان گفت: «دوست داری کی باشه که بیاد». من گفتم: «دوست دارم من باشم که بیام» (همان). پس از این مادر شروع به بافتن اعضای بدن بچه می‌کند. نکتهٔ شگرف در جهان داستان این است که بچه خود را با نقشی که مادرش بر ژاکت می‌بافد این‌همان[1] می‌پندارد و این طور جریان آشنازدایندهٔ روایت را به دست می‌گیرد:

> همین که پاهام پیداشان شد، شروع کردم به دویدن به دنبال شاپرک. و شاپرک چون می‌دانست که هنوز دست‌هام در نیامده‌اند که بتونم بگیرمش و تنها از پاهای من کاری بر نمی‌آد، خیالش راحت بود، و دور درخت می‌چرخید و توی هوا پرپر می‌زد... و می‌دونستم که داره می‌خنده، ولی چون گوش‌هام هنوز نیامده بودند صدای خنده‌اش را نمی‌شنیدم (همان: ۴۶).

در این داستانِ کوتاه ما دیگر با بچه‌ای واقعی روبه‌رو نیستیم، بلکه با شخصیتی مواجهیم که در جهان خود به طرزی شگفت و غریب گویی مبدل به طرح و نقشی بر روی لباسی گشته است و از چنین جایگاهی به نقل سرگذشت خود می‌پردازد. در ادامه بچه جریان داستان را این‌گونه روایت می‌کند: «وقتی که مامان خانه نبود یا اینکه خوابیده بود من فقط با پاهام دنبال شاپرک می‌دویدم» تا این که «مامان گفت به چشمات نگاه کن ببین با این میل بافتنی چه چشمای خوشگلی برات آوردم. به دست‌هات نگاه کن، حالا دیگه می‌تونی اون شاپرک را بگیری» (همان: ۴۷). بچه در دنیای تافته و بافتهٔ تخیلی خود با شاپرک به گشت و گذار می‌پردازد تا این که موشی وارد داستان می‌شود، البته موشی واقعی که دیگر از جنس ابریشم نیست که بر ژاکت دوخته شده باشد. موش که پارچه و طرح و نقش‌های آن را می‌خورد، کودک تصور

1. identification

www.SID.ir

می‌کند که دارد دنیای اطرف او ـ همان دنیای بافته‌شده‌ـ را می‌خورد. ازاین‌رو هنگامی که موش، طرح و نقش‌های روی پارچه را می‌جود، کودک چنان می‌پندارد که «موش را دیدم که داشت تندتند رودخانه را می‌جوید» (همان: ۴۸). سپس «یکهو آن موش سیاه با دم درازش را تو آسمان دیدم که داشت قرص ماه را می‌جوید... موش از آسمان آمده بود پایین و داشت پاهام را می‌جوید. مادر حواسش به هیچ چیز نبود. موش تازه زانوهام را جوید بود... بعد ابریشم دهنم جویده شدند و دیگه اون چشم‌های خوشگل هم جایی را ندیدند، من دیگه هیچ‌جا نبودم» (همان: ۵۰-۴۹).

در این داستان نویسنده قصد بیان اندیشه یا تفکر خاصی را ندارد. دغدغه و هدفِ نویسنده، خلق جهانی تازه و شگفت است از طریق دنیای داستان تا ساحت‌های گوناگونی از دنیای تخیلی، وهمی و شگرف انسان‌ها را بنمایاند. پیرنگ هنری یا بُعدِ آشنایی‌زداینده داستان در ژرف‌ساخت یا درون‌مایهٔ آن نهفته است.

۵-۲- آشنایی‌زدایی و پیرنگ‌سازیِ هنری در سطح زبان

بُعد دیگرِ آشنایی‌زدایی و پیرنگ‌سازی هنری در داستان مربوط است به زبان یا سخن روایت. آشنایی‌زداییِ زبانی در آثار منظوم یا در شعر، بیشتر از آثار منثور رخ می‌دهد. ترفندها، تمهیدات و بازی‌های زبانی در شعر، در قیاس با نثر، مجال بیشتری برای بروز و نمود پیدا می‌کنند. البته نباید از یاد برد که در متون نثر کهن فارسی، ادبیّت، پیرنگ هنری، و بلاغتِ روایت در ساحت «سخنِ روایت» نهفته است؛ این امر به‌ویژه درخصوص متونِ نثرِ مسجع و مصنوع صادق است. در رمان‌ها و داستان‌های کوتاه معاصر نویسندگان دیگر اصراری در پرداختن به آرایه‌های لفظی و بلاغتِ سخنِ روایت ندارند. با این همه، آشنایی‌زدایی و ادبیّتِ زبانی در کار برخی از نویسندگان معاصر، مشهود است. برای مثال در آثار محمود دولت‌آبادی ـ به‌ویژه رمان‌های کلیدر و جای خالی سلوچ‌ـ بلاغتِ سخن و زبانِ زیباشناختی در پیشانی روایتِ داستانی می‌تابد و بیش از هر چیز خواننده را مجذوب خود می‌کند.

در برخی از داستان‌های کوتاه معاصر فارسی نیز آشنایی‌زدایی و پی‌رنگ هنری اثر، در سطح زبانی نهفته است. داستان کوتاه «دیوان سومنات» از ابوتراب خسروی، هم

www.SID.ir

دارای آشنایی‌زدایی و پیرنگِ درون‌مایه‌ای است و هم دارای آشنایی‌زداییِ زبانی. زبان این داستان، زبانی ادبی و باستان‌گراست که به همراه جهان شگرف درون‌مایگانی‌اش خواننده را به خود دعوت می‌کند. برای مثال هنگامی که طبیب هندی به ولایت طاعون‌زدهٔ فارس وارد می‌شود و از علاج دخترِ خانِ حاکم عاجز می‌آید، زبان هنری و ادبی داستان به این صورت جلوه می‌کند:

طبیب هندی بی‌مقدمات گفت طاعون قصیده‌ی موت است که شیطان رجیم سروده است... طبیب در مواجهه با خوفی که بر ایشان مستولی گشته بود، به حبل‌المتین دعا چنگ زدند و رو به آسمانی که در پس سقف معرق‌کاری بود، نمود و بلند به‌گونه‌ای که ما شنیدیم خواند که بارالها ما را از چنگال بلای طاعون و سلطان ظالم برهان. ظاهراً به امید استعانت از ذات باری تعالی همه ادعیهٔ حیات‌بخش حاضر در ضمیرشان را مرور می‌نمودند، باشد که مفتاحی برای فرج شود، و به تعبیر ما ایشان در جستجوی صوری به عین صور اسرافیل در آن خوابگاه بودند که حضرت اسرافیل ملک مقرب باری تعالی در صبح قیامت به اذن خالق در آن می‌دمد و صیحهٔ حیاتِ دوباره را به گوش اموات می‌خواند، ایشان هم در آن به گوش شهربانو دمیده تا برخیزند و ناجی طبیب غریبی چون ایشان شود، لیکن کاشف آن صور در آن خوابگاه طاعون‌زده نبودند، و تأویل ایشان در آن واقعه چنان‌که خود فرمودند این بود که در قاموس طبیعت باید بذر زندهٔ شیئی در خاک یا کلمه‌ای باشد که به وقت فصل مساعد ظهور نماید، بنابراین ممکن نبود که جسدی حامل مرگ، حاوی بذر حیات نیز باشد (خسروی، ۱۳۷۷: ۱۱۵).

در این داستان کوتاه گزینش زبان کهن و باستان‌گرا و هیأت تألیفیِ کلام باعث برجستگی آن شده است. نویسنده برای آنکه زبان داستان و جهان آن را از بند تعلق به امور عادی برهاند و جریان داستان را در موقعیتی تاریخی قرار دهد این زبان را اختیار کرده است.

شهریار مندنی‌پور داستان کوتاهی دارد با عنوان «دستور فارسی مرگ». در این داستان کوتاه، آشنایی‌زدایی و پیرنگ‌سازی بیشتر در سطح سخن روایت رخ داده است؛ بدین معنی که «زمان‌های افعال فارسی» راویان درون‌داستانی[1] آن هستند و جریانِ زمانِ داستان متناسب با «زمان فعلِ روایت‌گر» تغییر می‌کند و به گذشته، حال و آینده تبدیل می‌شود. این داستان در باب شاعری نوپرداز است به نام آقای داوودی که انجمن شاعران

1. interadiegetic narrators

www.SID.ir

کهن، یعنی افعال فارسی، او را به سبب نوگرایی‌هایش از محفل خود طرد و لعن می‌کنند. حال جابه‌جاییِ جریان داستان را براساس سخنِ راویان می‌نگریم:

آن سنوات این داوودی جوان‌ترین عضو محفل انس استادان سخن فارسی بوده. البته سن و سالی نداشته مقابل عمر گهربار بزرگان هفتاد هشتاد سالهٔ انجمن «کهکشان فروغ»، منتها ازآنجاکه طوق مریدی آن اساتید را به گردن انداخته و رفتاری معقول و مؤدب نشان داده، به لحاظ توصیهٔ آقای «صاحب‌دیوان»، رئیس انجمن، حدود ده سال پیش به عضویت انجمن پذیرفته شده... در این دوشنبه حضور یکی از مقامات که به ادبیات گوشهٔ چشمی دارد، یک حادثهٔ بی‌نظیر است در تاریخ محفل کهکشان فروغ. و ماضی مطلق گفت: مثل همیشه، هر یک از آن بحرهای دانش و ذوق و ادب یک یا چند دُر دری در آستین داشت... و ماضی نقلی گفته است: البته در فواصل قرائت اشعار، بذله‌گویی و صرف شیرینی‌های مغذی... فراموش نگشته، علی‌الاجماع با آن اشعار دلنشین، باز ثابت نموده که زبان فارسی با ترکتازی‌هایش جهانی را مسخر کرده و با کرشمه‌های نغزش دل از عامی و عارف و زاهد عبوس ربوده است. ماضی مطلق گفت: محفل انس، نشاط و انبساطی خاطره‌انگیز داشت. هر شاعر به فراخور به نحو احسن صفات آن مقام اداری را ماضی بعید گفته بود: بر شمرده بود، چرا که ماضی نقلی گفته است: مهمان نوازی از عادات کهن و از رسوم قابل تحسین ما ایرانیان بوده است، و آینده می‌گوید: خواهد بود... اما کسی متوجه داوودی که داغ کرده نخواهد شد. و نخواهد دید که بالا، پایین، لب‌ها را لای دندان‌ها چنان فشار خواهد داد که مضارع خونابه توی دهانش جمع می‌شود... .

... و مضارع درگوشی می‌گوید: از این به بعد است که بزرگواران کهکشان فروغ هر جا و توی هر محفلی می‌نشینند، دوروریی‌های داوودی را افشا می‌کنند. از آن جمع فقط آقای بدیعی با او همدلی می‌کند. پنهان از دیگران به دیدنش می‌آید و می‌گوید که ماضی نقلی گفته است: حرف‌های داوودی مدت‌ها در دل خودش هم بوده، اما جرأت ابراز آنها را نداشته، ماضی مطلق گفت: گذشته از فقره آن دوشنبه، چاپ مقالاتی با امضای اساتید صاحب‌نام و یا با امضایی نظیر «ا.د.» در باب کتاب‌های داوودی در مجله‌ها و روزنامه‌ها شروع شد... و هشدار دادند که به خرابات ادبیات فارسی بی اذن پیر، آلوده به نیت ناپاک شهرت‌طلبی، بدون سیر و سلوک و طی مراحل و منازل هر که وارد شد نتیجه‌اش مضارع می‌گوید: نتیجه‌اش خزعبلاتی است که این جوان به ادبیات فارسی نسبت می‌دهد... ماضی مطلق گفت: داوودی جوابیه‌های تند و تیزی نوشت اما هیچ یک از آن مجله‌جات و روزنامه‌جات تعرض‌های وی را به اساتید صاحب‌نام چاپ نکردند. داوودی معترضانه به دفتر یکی از آنها رفت. مضارع می‌گوید: و آن قدر هوار می‌کشد که بیرونش می‌اندازند. آینده می‌گوید: اما داوودی خواهد گفت: «تسلیم نخواهد شد» (مندنی‌پور، ۱۳۷۹: ۷ و ۱۲-۱۱).

www.SID.ir

در این داستان کوتاه، بلاغت زبانی از نوع بلاغت زیباشناختی در رمان‌های دولت‌آبادی و یا داستان کوتاه «دیوان سومنات» نیست که نویسنده خواسته باشد زبانی ادبی را در تمامت داستان اختیار کند؛ هرچند گاه برای نزدیک کردن جریان داستان به سخن شاعران سنت‌گرا، زبان ادبی کهن را به کار برده است. با این وصف، نویسنده آشنایی‌زدایی داستان را با توجه به بازی‌ها و کاربردهای شگفتی که در نوع نقل و روایت ماجراها داشته، در سطح و ساحت زبان داستان قرار داده است. به عبارت دیگر، او ماجرای داستان را مبدل به امری زبانی کرده است که استفادهٔ آشنازداینده از افعال فارسی و راوی قرار دادن آنها، بیش از هر چیز توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند.

ماجرای اصلی داستان همان است که پیشتر گفته شد (ماجرای شاعری نوپرداز به نام آقای داوودی که انجمن شاعران کهن، یعنی افعال فارسی، او را به سبب نوگرایی‌هایش از محفل خود طرد و لعن می‌کنند). با این حال نویسنده با کاربردهای خاص زبانی افعال و سپردن جریان داستان به آنها، داستان را به شایستگی بسط داده است. اساساً کار نویسندگان شکل‌گرا این است که واقعهٔ جزئی و کوچکی را به کمک تمهیدات هنری و زبان هنری و هنجارگریزی‌های زبانی بسط و گسترش بدهند. شکلوفسکی همواره به ستایش رمان تریسترام شندی[1] اثر لارنس استرن[2] می‌پردازد، زیرا از نظر او این رمان «پیرنگ‌دارترین و کم‌داستان‌ترین نوع رمان‌های بزرگ است» (Lemon & Reis, 1965: 26). به عبارت دیگر، این رمان دارای حداکثر پیرنگ و تمهیدات هنری و حداقل داستان است، چون در این رمان هدف نویسنده آن نیست که فقط داستانی را بگوید، بلکه می‌خواهد امر روایت‌گری و صناعات روایی را روایت کند. به همین نسبت، داستان کوتاه «دستور فارسی مرگ» و «می‌دانست که دارد می‌میرد» از آن نوع داستان‌های کوتاه‌اند که حداقل «داستان» و حداکثر پیرنگ هنری و آشنایی‌زدایی‌های هنری و زبانی دارند.

۵-۳- پیرنگ‌سازی و آشنایی‌زدایی در سطح صناعات و آشکارسازیِ آنها

صناعات هنری در شعر و داستان پس از مدتی مبدل به اموری آشنا، معمولی و حتی مبتذل می‌شوند و در چنین حالتی ضربت و تأثیر خود را بر مخاطب از دست می‌دهند؛

1. Tristram Shandy
2. Laurence Sterne

www.SID.ir

از این‌رو، نیاز است این صناعات دست‌فرسود هم آشنایی‌زدایی شوند، زیرا «ادبیات... در پی نظم‌شکنی اشکال و صوری است که که از طریق آنها جهان به گونه‌ای عادی درک و دریافت می‌شود» (Bennet, 1979: 25). در حوزهٔ شعر ممکن است شاعران دخل‌وتصرف‌هایی را در ساختارها و قالب‌های معمول پدید آورند تا نیروی تازه‌ای به سخن خود بدهند. در صناعت داستان‌نویسی نیز ممکن است نویسندگان شیوه‌های واقع‌گرایانه یا مثلاً روایت معمول سوم شخص را کنار بگذارند و شیوه‌های متفاوتی اختیار کنند.

در صناعت داستان‌نویسی، معمول و مرسوم است که یک راویِ درون‌داستانی یا برون‌داستانی جریان داستان را نقل و روایت کند؛ نویسنده هم بیرون از جهانِ داستانی قرار دارد و ارتباطی با شخصیت‌ها ندارد. حال ممکن است نویسندهٔ شکل‌گرا در این نوع روایت‌های معمول دخل‌وتصرف نماید و خود را وارد جهان داستانی کند. همچنین ممکن است نویسنده‌ای برای روایتی واقع‌گرا، راوی‌ای انتخاب کند که انسان نباشد، بلکه حیوان باشد. ابوتراب خسروی داستان کوتاهی دارد به نام «آخرین شب، آخرین پلکان». ماجرای این داستان در باب دیدار زن و مردی است به نام آقای «الف» و خانم «مینایی» و فرزندشان آقای «دال». نویسنده، یا به عبارت بهتر راوی، وارد ماجراهای داستان می‌شود و از طریق روایت زندگی و وصال این دو شخص می‌کوشد تقدیرِ داستانی‌بودنِ زندگیِ آنها را بیان کند. زندگی شخصیت‌ها از یک سو به روایت آنها از جانب راوی وابسته است و از سوی دیگر به خوانش متن از جانب راوی. پاره‌ای از این داستان کوتاه را می‌خوانیم:

> زن خوابیده بود. دال به دنیا آمده بود. آقای الف نمی‌دانست که به طرف سیاهچال آخرین نقطهٔ داستان گام برمی‌دارد. کلماتی که مکتوب می‌شود او را به دنبال می‌کشید. به آسمان نگاه کرد. نمی‌توانست از مقدرات کلمات بگریزد... من [نویسنده یا راویِ برون‌داستانی] به خانم مینایی گفتم که با انتخاب شما به حادثه به آن حادثه کشاندم‌تان، ولی زیبایی شما به حادثه شکل داد، ورود شما در آن ساعت باعث شد که داستانی عاشقانه بنویسم و ثبات لحظه‌های زندگی شما با با آقای الف باشم. ولی هر داستان مقدراتی دارد که در دست نویسنده هم نیست. من به فرجام خوشی برای شما اندیشیده بودم. ولی داستان‌ها سرانجامی از پیش تعیین‌شده ندارند. فراموش نکنید که آقای الف شخصیتی که من خلق کرده‌ام همیشه عاشق شما خواهد بود، به تعداد خواندنِ داستانِ من به دنبال شما معبر و پیاده‌رو خیابان را خواهد پیمود و زیر پنجرهٔ خانهٔ شما انتظار خواهد کشید (خسروی،۱۳۷۲: ۸۴).

Archive of SID

www.SID.ir

در داستان‌هایی از این دست، نویسندگان می‌خواهند هم به آشنایی‌زدایی صناعات بپردازند و هم با «آشکارسازی این صناعات» باعث توجه بیشتر مخاطبان به روساخت روایت شوند. از نظر شکلوفسکی هنری‌بودن هم شامل آشنایی‌زدایی است و هم دربردارندهٔ نمایش آشکار صناعات. قاعدهٔ کلی آن است که «اگر ما بیش از آنکه به کارکرد یک صناعت توجه داشته باشیم، به خود آن عنایت کنیم، چنین صناعتی آشکار و افشا شده است» (Lemon & Reis, 1965: 26). از این‌رو، صناعات آشکار و عریان می‌خواهند هنری‌بودن و شکل اثر را به رخ مخاطب بکشند. درحالی‌که شیوه‌های واقع‌گرایانهٔ نوشتار خواننده را وامی‌دارند تا از طریق شگردها و تمهیدات صوریِ هنری، بدون التفات خاص به آنها، اثر ادبی و داستانی را بخواند، و به‌عبارتی، در آثار واقع‌گرایانه، تمهیدات و شگردهای هنری گویی «در آسترِ اثر جایی می‌گیرند؛ در مقابل برخی نویسندگان روندهای صوری را بر آستین اثر می‌پوشانند تا خواننده متوجه هنری‌بودن اثر به عنوان "غایتی فی نفسه" شود» (Bennet, 1979: 25).

شکلوفسکی همواره به ستایش رمان تریسترام شندی اثر لارنس استرن می‌پردازد که در آن نویسنده با توجه به برهم‌زدن زمان معمولی و دخل‌وتصرف در شیوهٔ روایت ساده و رئالیستی، به آشنایی‌زدایی دست یافته است. از نظر شکلوفسکی این رمان نمونه‌وارترین رمان فرمالیستی در ادبیات جهان است. منظور او این است که این رمان «پیرنگ‌دارترین و کم‌داستان‌ترین نوع رمان‌های بزرگ است»، زیرا در این رمان هدف نویسنده آن نیست که فقط داستانی را بگوید، بلکه می‌خواهد امر «روایتگری و صناعات روایی را روایت و آشکار کند». به گفتهٔ شکلوفسکی «پیرنگ تریسترام شندی در باب فرایند تغییر و تبدیل داستان آن به پیرنگ است؛ تریسترام شندی رمانی است در باب شیوهٔ روایت خودش» (Hawakes, 1997: 66). این گفته‌ها درخصوص داستانِ کوتاه «آخرین شب، آخرین پلکانِ» خسروی هم صادق است. نویسنده می‌خواهد فن و صناعت ویژهٔ خود را که مبتنی است بر «مکتوب ساختن پدیدارها، اشیا و انسان‌ها در قالب و جسمانیّتِ کلمات»، آشکار کند. این داستان کوتاه به واقع «روایتِ نحوهٔ شکل‌گیریِ روایت» است. در این خصوص اصطلاحِ «فراداستان» را هم به کار می‌برند. فراداستان عبارت است از داستانی که در بطن خود داستان‌بودگی خود را روایت کند. «به عبارتی، فراداستان داستانی است

Archive of SID

www.SID.ir

در باب داستان. هستند داستان‌ها و رمان‌هایی که توجه مخاطب را به موقعیتِ داستانی و فرایندهای تألیفی و ترکیبیِ داستان، معطوف می‌کنند» (Lodge, 1992: 20). ابوتراب خسروی در رمان *رود راوی* نیز مسألهٔ مکتوب ساختن پدیدارها، اشیا و انسان‌ها، و حیثِ وجودیِ مکتوبِ آنها را دستمایهٔ داستان خود قرار داده است. در این رمان درباب زنی به نام «گایتری» آمده است:

باید از گایتری می‌نوشتم... طرح تن او با کلماتی که نوشته می‌شد، می‌آمد. همان‌طور نرم و چرخان با جسمیتی که بر روی صفحهٔ کاغذ مثل ستارگان می‌درخشد. و با آن که مکتوب بود، گرمایش را با سرانگشتانم لمس می‌کردم... در هر سطر از آن وجیزه چیزی از شکل حضورش روایت می‌گردید. هر کلمه حامل چیزی از او بود، شاید در صفحهٔ کاغذ زندگی می‌کرد و من با کلمات حضورش را کشف می‌کردم... و طوری بود که حتی اگر روزی پیر می‌شد و می‌مرد و در خاک می‌پوسید، او در آن متن می‌ماند با رفتار هزارگانهٔ اندامش (خسروی، ۱۳۸۲: ۱۵).

در تکمیل این مبحث گفتنی است که در برخی از روایت‌ها، داستان و پیرنگ یکی می‌شوند و داستانِ داستان همانا پیرنگ آن است. به عبارتی محتوا یا داستانِ[1] روایت با روساخت و سخن، آن‌چنان درهم تنیده است که نمی‌توان جریان داستان و ماجرای آن را برای کسی «تعریف» کرد و روساخت یا سخنِ روایت بخشی از محتوا یا داستانِ روایت می‌شود. ازاین‌روست که «تمایز داستان و سخن هنگامی که نویسنده فقط قصد داشته باشد بازیِ زبانی یا بازی روایی غیرمحاکاتی را اجرا کند، از میان برداشته می‌شود. همچنین این تمایز هنگامی که اثر نه دربردارندهٔ داستانی جدا از سخن روایی باشد و نه بر چنین چیزی دلالت کند، از بین می‌رود» (Shen, 2005: 567). همچنین هنگامی که عنصری روایی، در آنِ واحد، هم وابسته به سطح داستان باشد و هم وابسته به سطح سخن روایی، تمایز داستان و پیرنگ از بین می‌رود. مثلاً در این بخش و بخش‌های دیگر داستان کوتاهِ «داستان ویران»، درهم‌تنیدگیِ داستان و سخن روایت به خوبی عیان است:

پیرمرد چیزی می‌گوید: دو ثلثِ جملهٔ بلند سفر نوشته شده است. دو فرسخ دیگر اتوبوس در میان جمله خواهد ایستاد. جایی که می‌ایستد، زنی که جای تو نوشته شده بود، می‌دانست

1. story

www.SID.ir

بهتر است همانجا بایستد، جای مناسبی است، همیشه او تا آخر جملهٔ بلند جاده می‌رفت و به مقصد می‌رسید و مسافران نمی‌رسیدند. کلمه‌ای سیاه به هیئت دودی از اتوبوس زبانه می‌کشد (خسروی، ۱۳۷۷: ۱۸).

۶- نتیجه‌گیری

شیوه‌های تبدیل داستان به پیرنگ بی‌شمارند، اما تمام آنها شامل نظم‌شکنی‌ها و آشنایی‌زدایی‌هایی هستند که قوانین و توالی طبیعی یا واقعیت‌بنیادِ رخدادها و صناعات معمول را برهم می‌زنند. به عبارتی یک شیوهٔ خاص پیرنگ‌سازی و آشنایی‌زدایی وجود ندارد، بلکه هر نویسنده‌ای ممکن است یکی از اشکال و صناعات و تمهیدات را برای بیان داستان و مادهٔ خام روایت خود برگزیند. به سخن دیگر، مصادیق پیرنگ‌سازی و کردارِ هنری و چهره‌نمایی‌های آشنایی‌زدایی بی‌شمارند و در هر اثری ما به یکی از جلوه‌های آن روبه‌رو می‌شویم. بنابراین داستان پیش‌زمینه‌ای است که تمهیدات آشنازدایندهٔ پیرنگ، آن را در هر روایتی به شکلی خاص بیان می‌کنند.

درست است که تمام آثار ادبی دارای شکل و صورتی زیباشناختی و هنری هستند و اعتبارشان را از این رهگذر یافته‌اند، لیکن فرمالیست‌های روسی ترجیح می‌دادند آثاری را «فرمالیستی» بنامند که نویسنده با خودآگاهی، شکل را در اولویّت و در پیشانی اثر قرار داده باشد؛ به عبارتی اینان آثاری را فرمالیستی می‌نامیدند که تمهیدات و شگردهای هنری در بر پیشانی آنها بتابند. در مثال‌ها و شواهدی که از داستان‌های کوتاه معاصر فارسی ذکر کردیم، صناعاتِ گوناگونِ داستان‌پردازی و سطوحِ گوناگون آشنایی‌زدایی، خود را به رخ مخاطب می‌کشند.

نکتهٔ پایانی در باب داستان‌های فرمالیستی آن است که غالباً در این روایت‌ها دغدغهٔ نویسندگان بیان عقاید، اندیشه‌ها یا «مرام» و جهان‌بینیِ خاصی نیست که ماجرای داستان بر محور آن بچرخد. در این داستان‌ها تعهد اجتماعی، سیاسی، تاریخی و فرهنگی چندان وزن و رنگی ندارد، بلکه دغدغهٔ نویسنده ایجاد اشکال و صورِ جدیدِ روایت‌پردازی است. چنین روایت‌هایی بیشتر در قبال آفرینشِ ابعادِ گوناگونِ آشنایی‌زدایی متعهد هستند.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۸)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.

ایگلتون، تری (۱۳۶۸)، *پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.

خسروی، ابوتراب (۱۳۷۲)، «آخرین شب، آخرین پلکان»، *آدینه*، شمارهٔ ۸۵-۸۴، ص ۸۶-۸۴.

ـــــــــ (۱۳۷۷)، «داستان ویران»، *عصرپنج‌شنبه*، سال اول، شمارهٔ ۲ و ۳، ص۱۹-۱۷.

ـــــــــ (۱۳۷۷)، *دیوان سومنات*، تهران: مرکز.

ـــــــــ (۱۳۸۲)، *رود راوی*، تهران: قصه.

دیپل، الیزابت (۱۳۸۹)، *پیرنگ*، ترجمهٔ مسعود جعفری، تهران: مرکز.

فاستر، ادوارد مورگان (۱۳۵۲)، *جنبه‌های رمان*، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران: امیرکبیر.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۲)، *نیمهٔ تاریک ماه*، تهران، نیلوفر.

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۷۹)، «دستور فارسی مرگ»، *کارنامه*، شمارهٔ ۱۴، ص ۲۱-۱۰.

نجدی بیژن (۱۳۷۹)، *دوباره از همان خیابان‌ها*، تهران: مرکز.

ـــــــــ (۱۳۸۰)، *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، تهران: مرکز.

Barthes, Roland (1975), 'An Introduction to the Structural Analysis of Narrative' *New Literary History,* 6:2 (winter): PP. 237-72.

Bennet, Tony (1979), *Formalism and Marxism*, London and New York, Routledge.

Lodge, David (1992), *the Art of the Fiction*, New York, Published by the Penguin Group.

Hawakes, Trence (1997), *Structuralism and Semiotics,* London: Routledge.

Lemon and Reis (1965), (Eds.) *Russian Formalism Criticism*: Four Essay, Lincoln, Nebraska UP.

Scholes, Robert (1974), *Structuralism in literature,* New Haven and London, Yale UP.

Shen, Dan (2005), 'Story-Discourse Distinction', in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Edited by Herman, David and ET all. London and New York, Routledge.

Todorov, Tzvetan (2000), 'Typology of Detective Fiction' in Lodge, David and Nigel Wood, (Eds.) *Modern Criticism and Theory*, New York, Longman.

Archive of SID

www.SID.ir